

Mexican Masterpieces

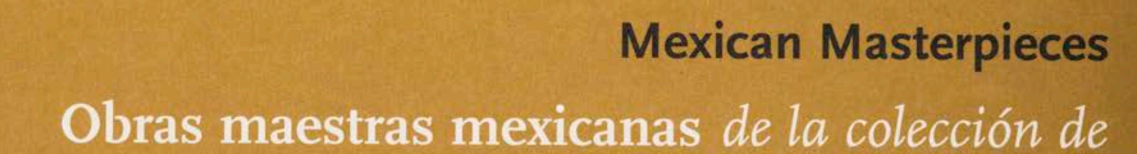
from the Bernard and Edith Lewin Collection

Obras maestras mexicanas

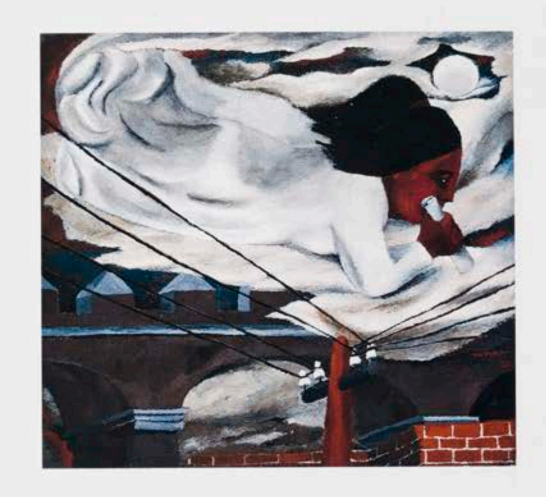
de la colección de Bernard y Edith Lewin

Museo de Arte del Condado de Los Ángeles

Los Angeles County Museum of Art



Rufino Tamayo
Mensajera en el viento (Messenger in the wind)
1931



from the Bernard and Edith Lewin Collection

Bernard y Edith Lewin

MUSEO DE ARTE DEL CONDADO DE LOS ÁNGELES

Desde el 23 de noviembre de 1997 hasta el 16 de febrero de 1998

LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART

November 23, 1997–February 16, 1998

This exhibition was organized by the Los Angeles County Museum of Art. The brochure was made possible by the Wells Fargo Foundation. Education programs at the museum are supported in part by grants from the California Arts Council and the City of Los Angeles Cultural Affairs Department.

Esta exposición ha sido organizada por el Museo de Arte del condado de Los Angeles. La Fundación Wells Fargo concedió un subsidio al museo para la impresión del folleto. Los programas educativos del Museo están parcialmente subsidiados por el Consejo de California para las Artes y el Departamento de Asuntos Culturales de la Ciudad de Los Angeles.

Foreword
Prólogo



Bernard and Edith Lewin in Germany, about 1935–36, photograph by Bernard Lewin
Bernard y Edith Lewin en Alemania, hacia 1935–36, fotografía por Bernard Lewin

THIS BROCHURE is published on the occasion of the exhibition *Mexican Masterpieces from the Bernard and Edith Lewin Collection*, which celebrates the Lewins' unique and extremely generous gift to the Los Angeles County Museum of Art. Their donation includes more than two thousand paintings, sculptures, and works on paper, most by Mexican modern masters. It contains art of the highest quality and covers its primary subject with a breadth and depth unexpected in a private collection.

The Lewins' gift is of particular importance to the museum. LACMA is situated in the city of the twenty-first century. Los Angeles, with its ethnically diverse population, can be seen as today's social, cultural, and economic laboratory. The area's numerous Latin American communities are at home in a region with deep historical and urgent contemporary ties to Mexico. To become a leading museum for the future, LACMA must be reflective of the character of Los Angeles and of its aspirations as a world center. We are responding to this

imperative in part by making the collection and exhibition of twentieth-century Latin American art a vital part of our mission.

The Lewins' donation provides the museum with an unprecedented opportunity. Rather than acquiring works slowly and sporadically in the Latin American arena, as funds and availabilities allow, we now have the immediate ability to mount major exhibitions of twentieth-century Mexican art based on our own collection. In addition, paired with our fine pre-Columbian holdings, the Lewin gift constitutes a firm foundation upon which to build a collection that encompasses art from all over Latin America, created not only in this century but also in centuries past and those to come.

That Bernard and Edith Lewin have made this vital contribution to Los Angeles culture is completely fitting. As refugees from Germany who remade their careers and spent most of their lives in Southern California, they are representative of the best of our traditions. In the 1950s they fell in love with the art of Mexico and for decades made it available to the public in their gallery, located first in Beverly Hills and then in Palm Springs. Thus, their gift to the museum is consistent with their life's work.

It is not just the museum but all of Los Angeles that owes the Lewins a debt of gratitude. Housed at LACMA, accessible on an ongoing basis to anyone who wishes to view it, the Bernard and Edith Lewin collection will in the years to come greatly enrich our lives.

ANDREA RICH
President and Chief Executive Officer

ESTE FOLLETO sale a la luz con motivo de la exposición de *Obras maestras mexicanas de la colección de Bernard y Edith Lewin* que celebra la donación única en su género y sumamente generosa de los Lewin al Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA). La donación incluye más de dos mil pinturas, esculturas y obras en papel, en su mayoría de maestros mexicanos modernos. Contiene obras de arte de calidad suprema y abarca su tema principal con una amplitud y profundidad que no se espera encontrar en una colección privada.

La donación de la familia Lewin reviste una importancia particular para el museo. El LACMA está ubicado en la ciudad del siglo XXI. Los Ángeles, con una población de diferentes orígenes étnicos, puede ser considerada como el laboratorio social, cultural y económico de hoy. Las numerosas comunidades latinoamericanas de la zona han encontrado un hogar en una región que tiene profundos lazos históricos y contemporáneos ineludibles con México. Si quiere llegar a ser un museo de relevancia en el futuro, el LACMA deberá reflejar el carácter de Los Ángeles y sus aspiraciones como un centro mundial. Nosotros respondemos parcialmente a este imperativo convirtiendo la colección y exposición del arte latinoamericano del siglo XX en parte esencial de nuestra misión.

La donación de los Lewin proporciona al museo una oportunidad sin precedentes. En lugar de adquirir las obras de manera lenta y esporádica en el campo latinoamericano, en la medida que lo permitieran los fondos y las disponibilidades, ahora tenemos la capacidad inmediata de organizar exhibiciones de primera magnitud del arte mexicano del siglo XX en base a nuestra propia colección. Además, junto con nuestros fondos de excelentes obras precolombinas, la donación Lewin constituye una base sólida sobre la que se puede edificar una colección que abarque el arte de toda la América Latina, creado no sólo en este siglo, sino también en los siglos pasados y en los futuros.

El hecho de que Bernard y Edith Lewin hayan realizado esta aportación vital a la cultura de Los Ángeles es apropiado en todos los sentidos. Como refugiados de Alemania que rehicieron sus carreras y pasaron la mayor parte de sus vidas en el sur de California, son representantes de lo mejor de nuestras mejores tradiciones.

En el decenio de 1950 se enamoraron del arte mexicano y durante décadas lo pusieron a disposición del público en su galería, ubicada primero en Beverly Hills y luego en Palm Springs. De esta manera, su regalo al museo guarda congruencia con la obra de su vida.

No sólo el museo sino todo Los Ángeles han contraído una deuda de gratitud con los Lewin. La colección Lewin, albergada en LACMA y a disposición constante de todo el que desee admirarla, enriquecerá grandemente nuestras vidas en los años venideros.

ANDREA RICH
Presidenta y Directora Ejecutiva

Introducción
Introduction

ESTE EXPOSICIÓN tiene un doble propósito: presentar la colección de arte mexicano del siglo XX de Bernard y Edith Lewin—una de las más completas de su clase en Estados Unidos—y celebrar la adquisición de esta colección por parte del Museo de Arte del Condado de Los Ángeles.

La selección de noventa y siete obras de un total de más de dos mil objetos, fue hecha para reflejar la fuerte representación en la donación de varios de los más aclamados artistas mexicanos entre los que resaltan Carlos Mérida, José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo, además de otros artistas importantes menos conocidos en este país.

THIS EXHIBITION has a twofold purpose: to present the Bernard and Edith Lewin collection of twentieth-century Mexican art—among the most complete of its kind in the United States—and to celebrate the acquisition of this collection by the Los Angeles County Museum of Art. The selection of ninety-seven works out of a total of more than two thousand objects was made to reflect the offering's strong representation of several of Mexico's most acclaimed artists, notably Carlos Mérida, José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, and Rufino Tamayo as well as other important artists less well known in this country. It is exciting to think that the current display, compelling as it is, also serves as an introduction; this is only the first of many presentations that will draw on the collection or use works within it as points of departure. For the museum as a whole, the Lewin collection signals a new area of artistic and scholarly endeavor. Permanent gallery space will be devoted to it, and the Bernard and Edith Lewin collection will serve the institution's curatorial staff as well as outside scholars.

The idea that their collection belonged in the public domain came directly from Bernard and Edith Lewin, and on behalf of the trustees of the museum, I would like to express our great gratitude for their foresight and generosity and thank them for their cooperation in this inaugural exhibition. Miguel Angel Corzo, director of the Getty Conservation Institute, who suggested to the Lewins that LACMA was the most appropriate location for such a donation, played a vital role throughout, and I am deeply grateful for his personal and professional involvement. Professor Margarita Nieto was similarly helpful. I extend my thanks to her in general but especially for her role in inventorying and organizing the artworks. Ably assisting her was Monica Martínez. I would also like to express my sincere appreciation to LACMA and Getty trustee Herbert "Bill" Lucas for the pan-institutional role he played.

Foremost among my LACMA colleagues to whom thanks are due for facilitating the particulars of this dual enterprise are Deborah Kanter, the museum's general counsel; Lynn Zelevansky, associate curator, and Jill Martinez, curatorial assistant, of the Department of Modern and Contemporary Art; Renée Montgomery, assistant director, Collections; and Christine Weider Lazzaretto, assistant registrar.

Es emocionante pensar que la exposición actual, por atractiva que resulte, sirve también de introducción, pues se trata sólo de la primera de muchas presentaciones que echarán mano de obras de la colección como puntos de partida. Para el museo en general, la colección Lewin introduce una nueva área de interés artístico y académico. Tendrá un espacio propio y permanente en las galerías y de este modo la colección de Bernard y Edith Lewin servirá al personal curador de la institución y a los investigadores de fuera.

La idea de que su colección pertenecía al dominio público procedió directamente de Bernard y Edith Lewin, y, en nombre de los fideicomisarios del museo, quisiera expresar nuestra enorme gratitud por su previsión y generosidad y quisiera agradecerles su cooperación en esta exposición inaugural.

Last, but by no means least, I am grateful to those LACMA staff members responsible for the numerous facets of the exhibition. Space does not permit a full listing, but, as always, a project such as this draws on the expertise of many colleagues in many departments: conservation, registration, publications, graphic design, exhibitions, technical services, and operations; their skills and diligence are apparent in all aspects of the project.

GRAHAM W. J. BEAL
Director and Executive Vice President

Miguel Angel Corzo, director del Instituto Getty de Conservación, quien sugirió a los Lewin que el LACMA era el lugar más apropiado para una donación de ese tipo, jugó un papel crucial en todo el proceso de donación y le doy las más sentidas gracias por su participación personal y profesional.

La profesora Margarita Nieto también fue de gran ayuda. Le extiendo mi agradecimiento a ella en general, pero en especial por su papel en el inventario y organización de las obras de arte. Nieto contó con la ayuda competente de Mónica Martínez. También quisiera expresar mi apreciación sincera al LACMA y al fideicomisario del Getty, Herbert "Bill" Lucas, por el papel paninstitucional que desempeñó.

En primer lugar, entre los colegas del LACMA a los que deseo mostrar mi agradecimiento por facilitar los detalles de esta empresa doble, se cuentan Deborah Kanter, abogada general del museo; Lynn Zelevansky, curadora asociada, y Jill Martínez, curadora asistente del Departamento de Arte Moderno y Contemporáneo; Renée Montgomery, directora asistente para Colecciones, y Christine Weider Lazzaretto, registraria asistente.

Por último, aunque de ninguna manera de menos importancia, deseo dar las gracias a todos los miembros del personal del LACMA responsables de las numerosas facetas de esta exposición. El espacio no me permite presentar una lista completa, pero, como siempre, un proyecto de esta naturaleza necesita la pericia de muchos colegas de diversos departamentos: conservación, registro, publicaciones, diseño gráfico, exhibiciones, servicios técnicos y operaciones; sus habilidades y diligencia son evidentes en todos los aspectos del proyecto.

GRAHAM W. J. BEAL
Director y Vicepresidente Ejecutivo



Bernard and Edith Lewin, Palm Springs, 1997
Bernard y Edith Lewin, Palm Springs, 1997

A Tribute to Bernard and Edith Lewin

Tributo a Bernard y Edith Lewin

The first time that Bernard Lewin and I met, he was carrying a large number of books about Mexican artists. We started discussing his passion for Mexico and its art and ended up trying to figure out what would be the best way to allow his collection of Mexican masters to be seen by the greatest number of people. In just a short period I was enthralled by his intensity, charisma, and love for art as well as his charm, intelligence, and shrewdness. What captivated me most of all, however, was his wonderful sense of humor. I soon discovered that I was not his only conquest.

In 1954 Lewin, a Los Angeles collector and dealer, saw a painting by Rufino Tamayo. That seemingly insignificant encounter was to change the course of the collector's life, the artist's life, and our lives. It was the stimulus for what we have before us, an exhibition of masterworks drawn from the largest private collection of modern and contemporary Mexican art to be found anywhere in the world. Ranging from works by well-known masters such as Carlos Mérida, José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, and Tamayo, it also includes significant pieces by Federico Cantú, Jean Charlot, Vladimir Cora, José Luis Cuevas, Jesús Guerrero Galván, Roberto Montenegro, and Gustavo Montoya.

If some of these names are less familiar than others, that only bears witness to the fact that this collection will afford art lovers an opportunity to learn about an important segment of the art history of the Americas. What Bernard and his wife, Edith, have accomplished in more than thirty years of collecting Mexican art—and in presenting this collection to the Los Angeles County Museum of Art—is to provide a chance to better understand a vast part of the cultural heritage of Mexico.

After the initial encounter with the Tamayo painting, Mr. Lewin traveled to Mexico for the first time in 1958, searching for the artist and his works. Unable to meet him or acquire any pieces, Mr. Lewin managed to visit Rivera's studio and began assembling an enormous collection of works on paper from the artist's 1930s sketchbooks as well as several oils. This incursion initiated many more trips to the country. Throughout Mexico, Bernard Lewin met artists and visited galleries, studios, museums, and even the public parks, creating first the nucleus and then the extensions of his collection. In 1963 he finally met Tamayo and became his friend and dealer. His other friendships included Cora, Rafael Coronel, Mérida, Montenegro (who painted his portrait), Montoya, and Siqueiros.

El día que conocí a Bernard Lewin, él llevaba un gran cantidad de libros sobre artistas mexicanos. Empezamos a conversar sobre su pasión por México y su arte y terminamos tratando de idear cuál sería la mejor manera de que su colección de obras maestras mexicanas fuese vista por el mayor número de gente posible.

En poco tiempo me subyugaron su intensidad, carisma y amor por el arte, además de su encanto, inteligencia y sagacidad. Sin embargo, lo que más me cautivó fue su fino sentido del humor. Pronto descubrí que yo no era la única de sus conquistas.

En 1954 Lewin, coleccionista y comerciante de Los Ángeles, vio una pintura de Rufino Tamayo. Ese encuentro, insignificante al parecer, iba a cambiar el curso de la vida del coleccionista, la vida del artista y nuestras vidas. Fue el estímulo para lo que tenemos delante de nuestros ojos, una exposición de obras maestras pertenecientes a la mayor colección privada de arte mexicano moderno y contemporáneo del mundo entero.

La muestra, que incluye obras de maestros famosos como Carlos Mérida, José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Tamayo, también contiene obras significativas de Federico Cantú, Jean Charlot, Vladimir Cora, José Luis Cuevas, Jesús Guerrero Galván, Roberto Montenegro y Gustavo Montoya.

Si algunos de estos nombres resultan menos familiares que otros, es un testimonio de que esta colección les dará a los amantes del arte la oportunidad de conocer un segmento importante de la historia del arte de las Américas.

Lo que Bernard y su esposa, Edith, han logrado en más de 30 años de coleccionar arte mexicano—y con la ofrenda de esta colección al Museo de Arte del Condado de Los Ángeles—es ofrecer la oportunidad de comprender mejor una vasta parte de la herencia cultural de México.

Tras el encuentro inicial con la pintura de Tamayo, el señor Lewin viajó a México por primera vez en 1958 en busca del artista y de sus obras. Al no lograr entrevistarse con él ni adquirir alguna obra suya, el señor Lewin se las arregló para visitar el estudio de Rivera y empezó a reunir una enorme colección de obras en papel de los cuadernos de bosquejos del artista pertenecientes a la década de 1930 y varios de sus óleos. Esta incursión fue el primero de muchos viajes a ese país. En México, Bernard Lewin conoció a los artistas y visitó galerías, estudios, museos e incluso los parques públicos, creando primero el núcleo y luego las ampliaciones de su colección.

En 1963 logró entrevistarse finalmente con Tamayo y se convirtió en su amigo y vendedor de sus obras. La lista de sus amistades incluye también a Cora, Rafael Coronel, Mérida, Montenegro (que pintó su retrato), Montoya y Siqueiros.

Bernard and Edith Lewin with Rufino Tamayo, about 1989

Bernard y Edith Lewin con Rufino Tamayo, hacia 1989



David Alfaro Siqueiros, about 1970, photograph by Bernard Lewin
David Alfaro Siqueiros, hacia 1970, fotografía por Bernard Lewin

However, it was not only a mere desire for acquisitions—that obsessive sense of quiet, solitary satisfaction so familiar to any collector—that drove Bernard Lewin. He felt it his duty, indeed his destiny, to promote these artists and bring them before the public. For him, the twentieth century will be remembered as the coming of age of the Mexican masters.

Mr. Lewin has referred to "the spirituality and earthiness, whimsy and pathos, fantasy and reality, pleasure and pain, love and hate [of Mexican art]. There is nothing tepid about the Mexican psyche. It is all warmth, emotion, feeling, expression." His recognition of these emotions demonstrates his ability to see beyond arbitrary nationalistic barriers and understand the human values that abound in these works.

Even as their collection was being formed, Bernard and Edith Lewin continued to believe that one day this extraordinary assemblage would be on view for the general public, on the walls of an institution that possesses the vision to understand its legacy and its importance. What better home than LACMA, the major museum of a city whose cultural heritage and diversity reflects back to this very collection. Over the course of the last few years, several people have been instrumental in helping to bring the collection to the museum. My first contact was with my good friend and LACMA and Getty trustee Bill Lucas. He showed immediate and total enthusiasm; his firm commitment has never wavered despite the many obstacles we had to surmount.

No one has worked harder to make this dream a reality than

Sin embargo, no sólo fue el mero deseo de hacer adquisiciones—ese sentimiento obsesivo de la satisfacción callada y solitaria, tan familiar para todo coleccionista—lo que arrastró a Bernard Lewin. Creyó que era su obligación y, en realidad, su destino, promocionar a estos artistas y llevarlos ante el público. Para él, el siglo XX será recordado como la llegada a la mayoría de edad de los maestros mexicanos.

El señor Lewin ha hecho referencia a la "espiritualidad y mundanalidad, veleidad y patetismo, fantasía y realidad, placer y dolor, amor y odio [del arte mexicano]. No hay nada tibio en la psique mexicana. Todo es calor, emoción, sentimiento, expresión." Su captación de estas emociones revela su habilidad para ver más allá de las barreras nacionalistas arbitrarias y comprender los valores humanos que abundan en estas obras.

Aun cuando la colección estaba en la etapa de formación, Bernard y Edith Lewin ya pensaban que llegaría el día en que su extraordinario conjunto estaría a la vista del público, colgado en los muros de una institución con visión para comprender su legado y la importancia del mismo. ¿Qué mejor hogar que el LACMA, el museo más grande de una ciudad cuya herencia y diversidad cultural es un espejo de esta misma colección? En el curso de los últimos años, varias personas han tenido la misión crucial de ayudar a traer esta colección al museo. Mi primer contacto fue con mi buen amigo y fideicomisario del LACMA y del Getty, Bill Lucas. Me mostró un entusiasmo inmediato y total. Su compromiso firme no ha disminuido en ningún momento a pesar de los obstáculos que hemos tenido que superar.

Nadie ha puesto más empeño en hacer realidad el sueño que Margarita Nieto. Desde mi primera conversación con ella y desde su primer viaje a Palm Springs, el fervor de la doctora Nieto no ha dejado de desbordarse. Su comprensión del significado de la colección y la relación especial que de inmediato estableció con los Lewin fueron ventajas sólidas para lograr la donación.

Como director del Instituto Getty de Conservación, institución cuyos objetivos son los de promover y preservar la herencia cultural del mundo entero, he tenido el privilegio de conocer a Bernard y Edith Lewin y su espléndida colección y de ayudar a encontrarle un hogar apropiado y digno. Nada de esto habría ocurrido sin Esthella Provas, que, con su fervor usual, primero me habló de los Lewin y luego nos puso en contacto.

Es en verdad oportuno que esta donación llegue al LACMA cuando el Centro Getty abre sus puertas al público y los ojos del mundo están puestos en Los Ángeles. No son meras coincidencias. Son más bien augurios del futuro artístico y cultural de esta ciudad, de nuevas direcciones, de una nueva energía que producirán una comprensión más honda y una visión más amplia de nosotros mismos y, a la vez, del mundo que nos rodea. Gracias por esta histórica donación, Bernard y Edith. Mi corazón está con el vuestro.

MIGUEL ANGEL CORZO
Director, Instituto Getty de Conservación

Margarita Nieto. Since my first conversations with her and her first trip to Palm Springs, Dr. Nieto's ebullience has never ceased to overflow. Her understanding of the meaning of the collection and the special rapport she promptly established with the Lewins were major advantages in securing this donation.

It has been my privilege as director of the Getty Conservation Institute, an institution whose objectives are to promote the preservation of the world's cultural heritage, to come to know Bernard and Edith Lewin and their superb collection and to assist in finding a proper and worthy home for it. None of this would have happened were it not for Esthella Provas, who, with her usual enthusiasm, first told me about the Lewins and subsequently brought us together. It is indeed timely that this gift arrives at LACMA even as the new Getty Center opens its doors to the public and the eyes of the world focus on Los Angeles. These are not simple coincidences. They are portents of the artistic and cultural future of this city, of new directions, of a new energy that will bring greater understanding and a broader vision of ourselves and, in turn, of the world around us. Thank you for this momentous gift, Bernard and Edith. My heart is with yours.

MIGUEL ANGEL CORZO
Director, The Getty Conservation Institute

La pasión de coleccionar
A Passion for Collecting



1
Rufino Tamayo
Cazando mariposas (Catching butterflies)
1944

Toda pasión limita con lo caótico, pero la pasión del coleccionista limita con el caos de los recuerdos.

WALTER BENJAMIN
"Estoy desempacando mi biblioteca"

Every passion borders on the chaotic, but the collector's passion borders on the chaos of memories.

WALTER BENJAMIN
"Unpacking My Library"

Passion is the cornerstone of this exhibition—a consuming passion for Mexican art, the passion to bring the work of Mexican modern masters together in one place, the passion of the true collector that has ruled the lives of Bernard and Edith Lewin for more than thirty years. As if charged with that passion, each artwork, each collection within the collection, speaks to us of Walter Benjamin's "chaos of memories," even as this essay attempts to, as he states, dam "the spring tide of memories which surge toward any collector as he contemplates his possessions" and which we, in turn, contemplate with the collector. These are memories drawn from the history of events, of circumstances, of tendencies and influences, memories embedded in the hidden history behind these works and the artists who created them. Another narrative of memory is also intertwined—the how, where, and why of the objects before us. Viewing these pieces, we too share in this narrative through our points of reference—through the figures of José Clemente Orozco and David Alfaro Siqueiros and the imprint they have left upon our environs, and through our familiarity with the works of Frida Kahlo and Diego Rivera. A new sense of passion

La pasión es la piedra angular de esta exposición—una pasión ardiente por el arte mexicano, la pasión de reunir en un lugar las obras de los maestros mexicanos modernos, la pasión del auténtico coleccionista que ha impulsado las vidas de Bernard y Edith Lewin por más de treinta años.

Como si estuviera impregnada por esa pasión, cada obra de arte, cada colección dentro de la colección, nos habla del "caos de los recuerdos" de Walter Benjamin, aunque, en sus propias palabras, el ensayo tiene la intención de condenar "la ola de los recuerdos que se abalanzan sobre cualquier coleccionista que contempla sus posesiones" y que, nosotros, a su vez, contemplamos con el coleccionista.

Son recuerdos emanados de la historia de los acontecimientos, circunstancias, tendencias e influencias, recuerdos incrustados en la historia oculta detrás de estas obras y de los artistas que las crearon. Otra narrativa de la memoria está igualmente entrelazada—el cómo, dónde y por qué de los objetos que tenemos delante. Al admirar estas piezas, también nosotros compartimos esta narrativa mediante nuestros puntos de referencia, por medio de las figuras de José Clemente Orozco y de David Alfaro Siqueiros y de las huellas que han dejado en nuestro entorno, y por la familiaridad que tenemos con las obras de Frida Kahlo y de Diego Rivera.

Un nuevo sentimiento pasional nos aguarda al ver, muchos de nosotros por primera vez, las creaciones de maestros de renombre internacional como Rafael Coronel, José Luis Cuevas, Carlos Mérida y Rufino Tamayo. Todos ellos han sufrido localmente por demasiado tiempo una negligencia bien intencionada.

Al transportarnos más allá de lo familiar y de lo conocido, esta colección nos sumerge en un nuevo discurso, en nuevos descubrimientos que revelan las facetas de las circunstancias y desarrollo de estos artistas dentro de los parámetros del modernismo. Un caso aleccionador es el grupo de obras sobre papel—hechos a lápiz, carbón, acuarela—de Diego Rivera (1886–1957) que datan del decenio de 1930, incluidos sus libros de bosquejos de aquella década adquiridos por Bernard Lewin seis meses despues de la muerte del artista.

La fuerza, facilidad y poder de la línea en estas obras apuntan a otras formas de ver los orígenes, influencias y referencias de la producción de Rivera y proporcionan instrumentos nuevos para interpretar su papel en la historia del arte del siglo XX. Oscilan entre conceptos de obras embriónicas y pequeñas obras maestras como *Las lavanderas* (1925), un dibujo de formas repetidas, y la acuarela *Cargador de petate* (1943; figura 2).

Las dimensiones psicológicas de Rivera son evidentes en varios retratos al óleo sobre tela. En *Retrato de John Dunbar* (1931; figura 3), pintado en la "casa azul" de Frida Kahlo (identificada por el muro inferior azul), la figura enorme del

awaits us in viewing, many of us for the first time, the creations of internationally acclaimed masters such as Rafael Coronel, José Luis Cuevas, Carlos Mérida, and Rufino Tamayo, all of whom have suffered too long locally from benign neglect.

Taking us beyond the familiar and the known, this collection envelops us in a new discourse, in new discoveries revealing facets of the circumstances and development of these artists within the parameters of modernism. A case in point is the group of works on paper—in pencil, charcoal, and watercolor—by Diego Rivera (1886–1957) dating from the 1930s, including his sketchbooks from that decade acquired by Bernard Lewin six months after the artist's death. The strength, facility, and power of line in these works divulge new ways of seeing origins, influences, and references in Rivera's output and fresh means for interpreting his role in twentieth-century art history. They range from embryonic image concepts to small masterpieces like *Las lavanderas* (Women washing, 1925), a drawing consisting of repeating forms, and the watercolor *Cargador de petate* (Petate bearer, 1943; figure 2).

Rivera's psychological dimensions are evident in several portraits in oil on canvas. In *Retrato de John Dunbar* (Portrait of John Dunbar, 1931; figure 3), painted in Kahlo's "blue house" (identified by the lower, blue wall), the massive seated figure of the subject, half-turned toward the viewer in a classical pose, is juxtaposed against a timeless,



2
Diego Rivera
Cargador de petate (Petate bearer)
1943

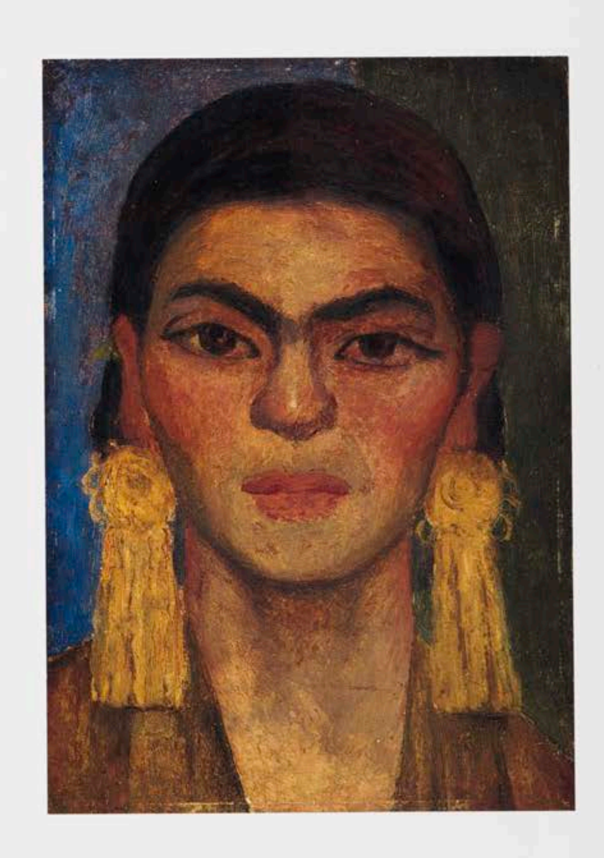
3
Diego Rivera
Retrato de John Dunbar (Portrait of John Dunbar)
1931


Diego Rivera 1931

contemplative pre-Columbian figure. Another work, *Retrato de Frida Kahlo* (Portrait of Frida Kahlo, about 1939; figure 4), the painter's only known easel portrait of his wife, is hauntingly similar to her own self-portraits, specifically a fresco panel dating from 1933 entitled *Very Ugly*. The artist utilizes the title and other lettering in English in the background as a kind of graffiti. Rivera's portrait probably dates from the period of their brief divorce during the late 1930s and reflects Kahlo's self-image while foreshadowing what the contemporary viewer accepts: the iconic Frida. The painting emphasizes three elements: the full-face view, the elongated eyes and eyebrows, and the long, gold earrings that subtly draw attention to the attenuated neck. While underscoring the same elements of *Very Ugly*, Rivera reinterprets them and creates an homage to Frida's immortal beauty.

Alongside it, a late still life by Kahlo (1907–54), *Cocos gimientes* (Weeping coconuts, 1951; figure 5), conjures a transformation: the anguished persona of the self-portraits becomes the weeping brown coconut. The skull-like brown head is Frida, who even in this final period of her life paints sensual memories, symbolically represented by the ripe and vivid sliced papayas and melons.

These images momentarily shift and displace the commonly



4
Diego Rivera
Retrato de Frida Kahlo (Portrait of Frida Kahlo)
Hacia (About) 1939

5
Frida Kahlo
Cocos gimientes (Weeping coconuts)
1951

sujeto sentado, medio vuelto hacia el espectador con una pose clásica, está yuxtapuesta a una figura precolombina intemporal y contemplativa.

Otra obra, *Retrato de Frida Kahlo* (hacia 1939; figura 4), único retrato de caballete conocido que el pintor hizo de su esposa, es inquietantemente semejante a los autorretratos de Frida, específicamente un panel al fresco fechado en 1933 y titulado *Very Ugly* (Muy fea). La artista usa el título y otras letras en inglés en el trasfondo como un tipo de grafito.

La fecha probable del retrato de Rivera quizá sea la de su breve divorcio de finales del decenio de 1930 y refleja la autoimagen de Kahlo a la vez que preanuncia lo que el espectador contemporáneo acepta: la Frida icónica. La pintura pone énfasis en tres elementos: el rostro completo, los ojos y cejas alargados y los largos aretes de oro que llaman sutilmente la atención al esbelto cuello. Al mismo tiempo que subraya los mismo elementos que *Muy fea*, Rivera los reinterpreta y crea un homenaje a la belleza inmortal de Frida.

Junto a esta obra, una naturaleza muerta de los últimos años de Kahlo (1907–54), *Cocos gimientes* (1951; figura 5), conjura una transformación: la persona angustiada de los autorretratos se convierte en el coco gimiente marrón. La cabeza morena como calavera es Frida, que incluso en el periodo final de su vida pinta recuerdos sensuales, representados simbólicamente por las papayas y melones maduros cortados en rebanadas frescas.

Estas imágenes cambian y desplazan momentáneamente las ideas generalmente aceptadas sobre quiénes eran estos artistas y lo que hicieron. Rivera, Orozco y Siqueiros fueron considerados como "los tres grandes," artistas identificados en la imaginación popular con el movimiento muralista didáctico y narrativo de los decenios de 1920 y 1930.



Obras de Orozco (1883–1949) como el gouache y carbón sin título sobre tablero de una figura con guadaña (1947) dan pie a esa perspectiva del arte mexicano al proyectar la brutalidad de la Revolución mediante imágenes alegóricas. Sin embargo, las obras sobre papel de Siqueiros (1896–1974), aunque están conectadas con unos tiempos turbulentos de México y de la vida del artista, están muy alejadas de las polémicas de los años treinta.

Siqueiros estuvo en prisión entre 1960 y 1964 por sus labores a favor de los sindicalistas encarcelados y de los presos políticos. En principio fue condenado a ocho años de cárcel. Bernard Lewin, que no conocía personalmente a Siqueiros, realizó indagaciones insistentes por medio de la embajada americana. Hizo un viaje a México para visitar a la esposa de Siqueiros que había prometido venderle diez obras que tenía disponibles. Al llegar al lugar, oyó música de mariachi, cosa que parecía incongruente en vista de las circunstancias. La señora Siqueiros lo recibió a la puerta exclamando que llegaba justo a tiempo. Siqueiros había sido puesto en libertad al parecer en respuesta, al menos en parte, a las indagaciones de Lewin.

Las piezas de Siqueiros revelan su continua preocupación por las posibilidades enormes que ofrecen la pintura y el acto de pintar. Superficie, textura, el uso audaz de materiales industriales y las rupturas con la forma y la representación mimética son únicamente algunos de los atributos que Siqueiros (maestro de

held views of who these artists were and what they did. Rivera along with Orozco and Siqueiros were considered "los tres grandes" (the big three), artists popularly identified with the didactic narrative muralist movement of the 1920s and 1930s. Such works by Orozco (1883–1949) as the untitled gouache and charcoal on board of a figure with a scythe (1947) support that perspective of Mexican art by conveying the brutality of the Revolution through the use of allegorical imagery. However, the works on paper by Siqueiros (1896–1974), while connected to a turbulent time in Mexico and the artist's life, are far removed from the polemics of the 1930s.

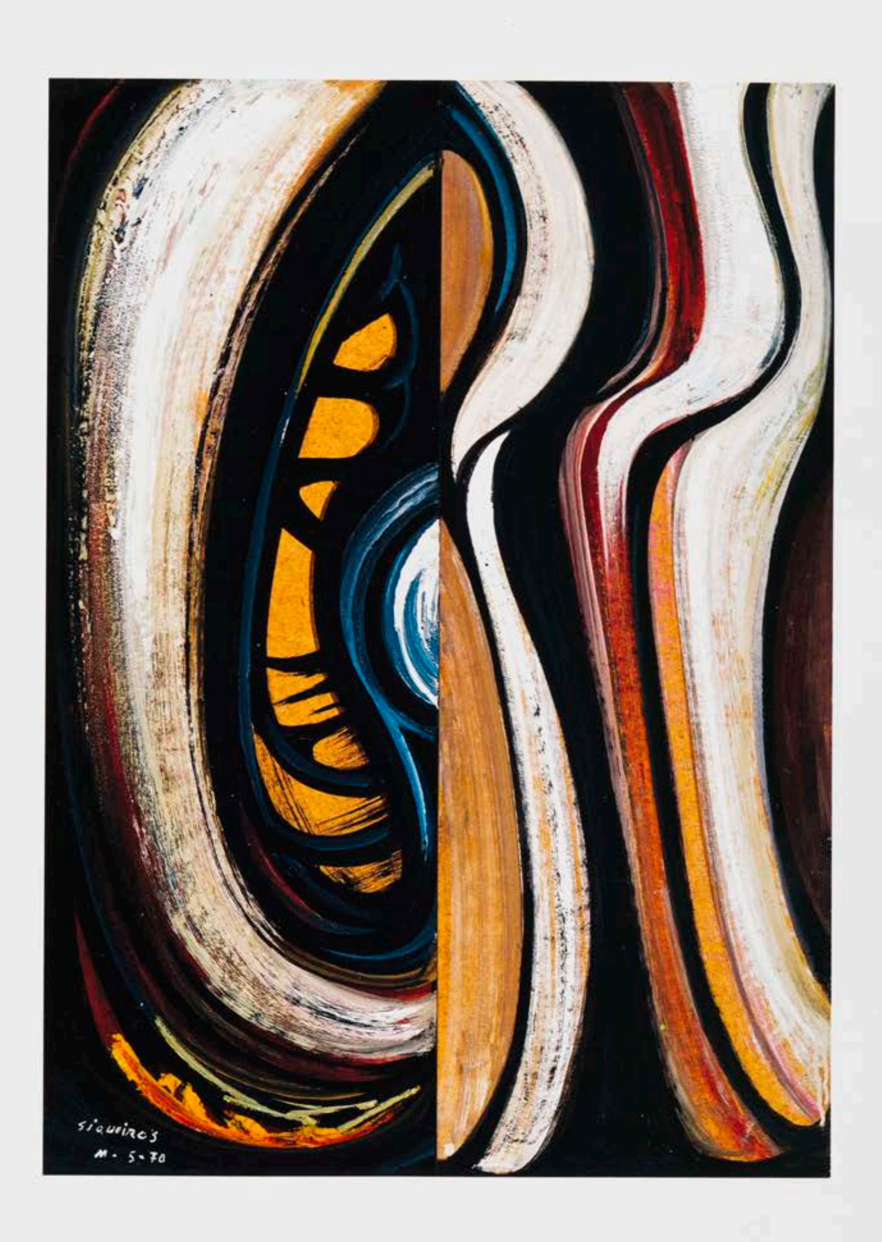
Between 1960 and 1964 Siqueiros was imprisoned for his efforts on behalf of jailed unionists and political prisoners. He was originally sentenced to an eight-year term. Bernard Lewin, who did not know Siqueiros personally, made persistent inquiries through the American Embassy. He scheduled a trip to Mexico to visit Siqueiros's wife, who had promised to sell him some ten works that were available. Arriving there, he heard mariachis, which seemed incongruous considering the circumstances. Mrs. Siqueiros greeted him at the door, exclaiming that he was just on time. Siqueiros had been released from prison, apparently in response, at least in part, to Lewin's inquiries.

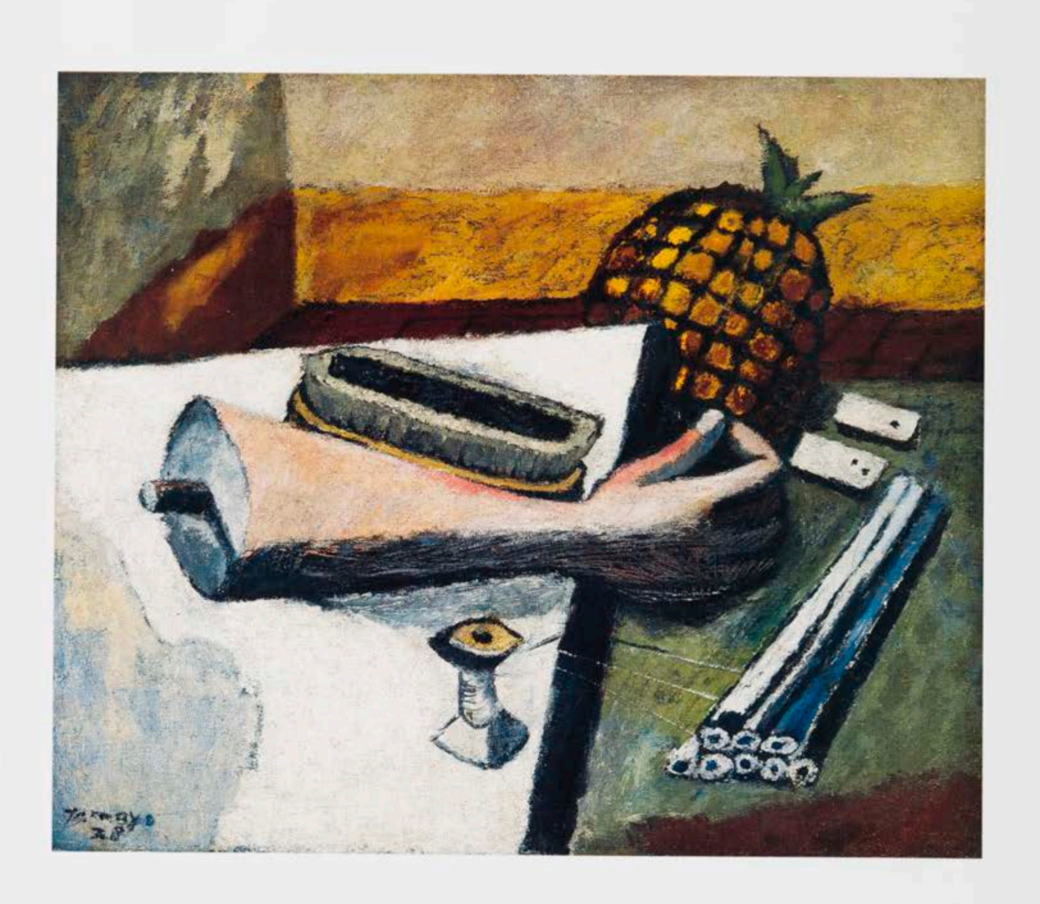
The Siqueiros pieces reveal his continued preoccupation with the enormous possibilities that painting and the act of painting



6
David Alfaro Siqueiros
Sin título (Untitled)
Sin fecha (No date)

7
David Alfaro Siqueiros
Estudio para puerta metálica y policromada
(Study for metallic and polychrome door)
1970


siqueiros
M. 5-70


Tamayo
28

Jackson Pollock en 1936) introdujo en el arte del siglo XX.

Si estos obras echan por tierra la forma familiar (¿osaremos llamarla folclórica?) de ver normalmente a estos pintores, las obras de Tamayo (1899–1991) y de Mérida (1891–1985) también rompen los paradigmas conceptuales y las preconcepciones acerca del arte mexicano de este siglo. Como Rivera, ambos artistas viajaron fuera de México en los primeros años de sus carreras, Tamayo a Nueva York y Mérida, empujado por su amigo Jaime Sabertés en su nativa Guatemala, a París. Al contrario que Rivera, ambos artistas promovieron la pintura de caballete y rechazaron los aspectos propagandísticos del muralismo.

En Nueva York, Tamayo expuso en la Galería Julian Levy (y posteriormente en las galerías Kurt Valentine y Pierre Matisse). Durante su estancia en París, Mérida vivió en el Bateau Lavoir—un edificio dilapidado habitado por artistas de vanguardia—y se movió en los círculos de Pablo Picasso, Fernand Léger, Max Jacob y, más tarde, de Amedeo Modigliani.

Tamayo y Mérida revelan una conciencia inmediata de una estética abstracta que trasciende los límites nacionales. En respuesta a la fascinación cubista con el arte y formas no europeas, ambos incorporan simultáneamente una comprensión del arte precolombino. La combinación de estas dos estéticas llegó a ser un pilar de las obras de estos dos artistas.

En las pinturas de Tamayo aparece una ruptura con el sentido de continuidad y el orden razonado que antecedió a la era moderna. Esto queda ilustrado por el aparente desplazamiento de cosas dentro de la obra como, por ejemplo, en *Arreglo de objetos* (1928; figura 8). Esta ruptura con el realismo mimético marca también sus retratos como pone en evidencia la progresión desde un verismo mínimo en *Niña* (1929) a *Hombre con sombrero alto* (hacia 1930) y *Olga* (1935) donde el sujeto queda absorbido por el color, el volumen y el espacio. Lo figurativo se funde cada vez más con la abstracción

offer. Surface, texture, the audacious use of industrial materials, and ruptures with form and mimetic representation are only some of the attributes that Siqueiros (Jackson Pollock's teacher in 1936) brought to twentieth-century art.

If these works deconstruct the familiar (dare we say folkloric?) way in which these painters are commonly seen, works by Tamayo (1899–1991) and Mérida (1891–1985) also break down perceptual paradigms and preconceptions about Mexican art of this century. Like Rivera, both artists traveled outside of Mexico during the early years of their careers, Tamayo to New York and Mérida, encouraged by his friend Jaime Sabartés in his native Guatemala, to Paris. Unlike Rivera, both of these artists championed easel painting, rejecting the propagandistic aspects of muralism. In New York Tamayo showed with the Julian Levy Gallery (and later with the Kurt Valentine and Pierre Matisse Galleries), while in Paris Mérida lived at the Bateau Lavoir—a jumbled tenement inhabited by avant-garde artists—and moved in the circles of Pablo Picasso, Fernand Léger, Max Jacob, and, later, Amedeo Modigliani. Tamayo and Mérida both demonstrate an immediate awareness of an abstract aesthetic that transcends national boundaries. Responding to the cubist fascination with non-European art and forms, they simultaneously incorporate an understanding of pre-Columbian art. The combination of these two aesthetics became a mainstay of both of these artists' oeuvres.

In Tamayo's paintings there is a rupture with the sense of continuity and reasoned order that prefaced the modern era. This is illustrated by the apparent displacement of things within the works, evident, for example, in *Arreglo de objetos* (Arrangement of objects, 1928; figure 8). This rupture with a mimetic realism marks his portraits as well, as is evidenced by the progression from a minimal verism in *Niña* (Girl, 1929) to *Hombre con sombrero alto* (Man with tall hat, about 1930) and *Olga* (1935), in which

8
Rufino Tamayo
Arreglo de objetos (Arrangement of objects)
1928



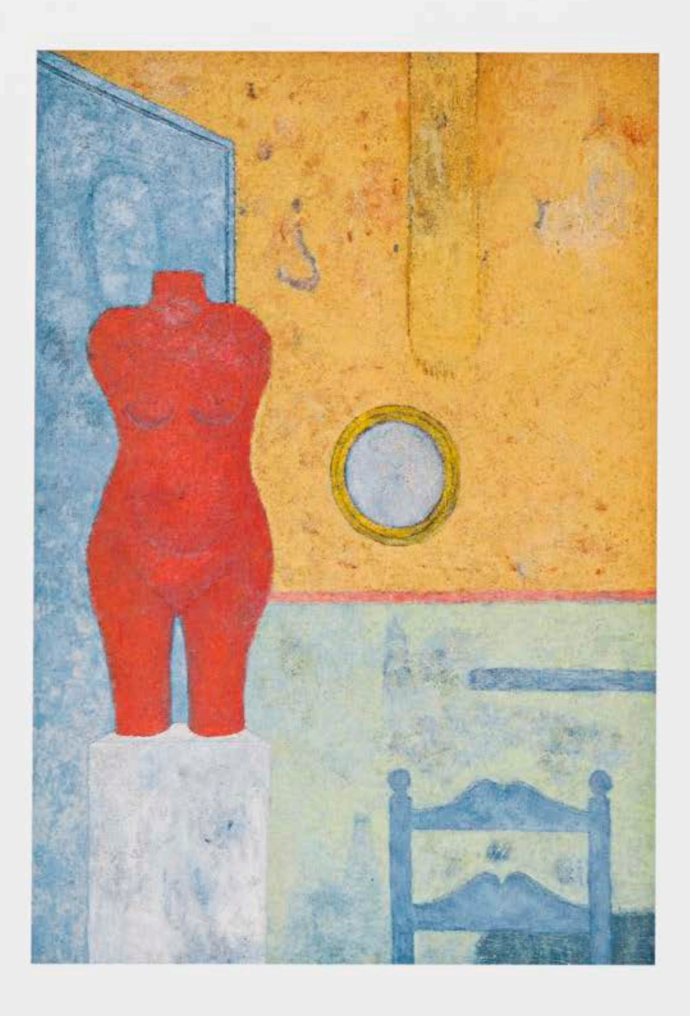
the subject becomes absorbed by color, volume, and space. The figurative increasingly fades into abstraction through Tamayo's use of a reduced palette, as seen in *Desnuda blanca* (White nude, 1943) and *Niña con flores amarillas* (Girl with yellow flowers, 1946), an homage as well to Claude Monet. Throughout his career, he continued this exploration of abstraction and a restrained sense of color, eventually adding marble dust to his paint for brilliance and texture. In a very mature work, *Torso rojo* (Red torso, 1981; figure 10), the painter draws the eye into an illusory space and through a painted mirror, broadening and deepening the room in which stands a curvilinear red mannequin.

Both Tamayo and Mérida were initially drawn to music at an early age. A hearing loss during adolescence changed Mérida's course, while Tamayo turned to painting after moving to Mexico City from his native Oaxaca. The early influence of music resulted in a strong rhythmic dynamism that, particularly in Mérida's case, moves constantly toward a pure abstraction.

Estudio estructural para mural (Structural study for mural, 1921; figure 11) reveals a strong reciprocity between Europe and the Americas, opening up an area for further study on intersections of influence between European and Latin American art, for it has much in common with works by Henri Matisse. The movement toward abstraction led Mérida to experiment with materials and surfaces, ultimately resulting in his three-dimensional works in tropical hardwoods, such as *Cimbra*

9
Rufino Tamayo
Amigo de los pájaros (Friend of the birds)
1944

10
Rufino Tamayo
Torso rojo (Red torso)
1981



que Tamayo logra mediante el uso reducido de los colores, como se ve en *Desnuda blanca* (1943) y *Niña con flores amarillas* (1946), que constituye un homenaje también a Claude Monet.

En toda su carrera continuó esta exploración de la abstracción y un sentido restringido del color, llegando a agregar polvo de mármol a su pintura para darle brillo y textura. En una obra de plena madurez, *Torso rojo* (1981; figura 10), el pintor dirige la vista hacia un espacio ilusorio y, mediante un espejo pintado, ensancha y da profundidad a la sala donde se yergue un maniquí curvilíneo rojo.

Tanto Tamayo como Mérida se sintieron atraídos por la música en sus primeros años. La pérdida de oído durante la adolescencia cambió el curso de Mérida, mientras que Tamayo se dedicó a la pintura al trasladarse a la ciudad de México desde su nativa Oaxaca. La influencia de la música en su juventud dio por resultado un intenso dinamismo rítmico que, especialmente en el caso de Mérida, tiende constantemente hacia la abstracción pura.

Estudio estructural para mural (1921; figura 11) manifiesta una reciprocidad profunda entre Europa y las Américas, y abre una área para posterior estudio sobre las intersecciones de la influencia entre el arte europeo y latinoamericano, pues tiene mucho en común con obras de Henri Matisse. El movimiento hacia la abstracción condujo a Mérida a experimentar con materiales y superficies, lo que en última instancia dio por resultado sus obras tridimensionales en maderas tropicales, como *Cimbra* (1960) y una obra sin título de 1964.

11
Carlos Mérida
Estudio estructural para mural (Structural study for mural)
1921

12
Carlos Mérida
Relieve abstracto de madera (Abstract wood relief)
1966



(Curvature, 1960) and an untitled piece from 1964. In the 1960s and 1970s he continued producing geometric constructs, further reducing the image to its abstract essence. This was underscored by a rhythmically balanced color sense, evident in *Relieve abstracto de madera* (Abstract wood relief, 1966; figure 12), which achieves a harmony in the equilibrium between the black velvet, red, and turquoise blue that magically draws the eye toward the center of the piece through its depth of color.

Younger masters included in the Lewin collection and specifically in this exhibition experiment with a similar interrogation into traditional forms and themes and their meanings in a contemporary context. Rafael Coronel (b. 1931) turns to the Flemish school as an inspiration to paint his beggars, actors, and human flotsam and jetsam, ennobling them through that historic reference while simultaneously revealing their human failings (which mirror our own). In *El comerciante de antigüedades* (The antique dealer, about 1965) the blue tonalities of the palette emphasize the figure's pallor, his rodentlike face, and his avaricious hunger. The flat, painterly surface used by Coronel is key to this contradiction of juxtaposing the heroic and the ironic, as is his palette, reduced at times to minimal brushstrokes that allow the canvas to emerge as a participatory force. This is a reminder that the painting is an illusion, as is perhaps the world.

Coronel's contemporary the master draftsman José Luis Cuevas (b. 1934) utilizes line and a minimal palette to focus on the deformation of the human body, creating repetitions that question our self-centered view of the world. Like Francis Bacon, his mordant vision of the human comedy is based on the observation of a world of apparitions in which the inner self emerges as a grotesquery, an anguished replication of the human form.

What we have before us, then, is a microscopic vision of a vast new universe of images, of creations that broaden our world view. Sharing this "chaos of memories" with us—the enjoyment, delight,

Durante los años sesenta y setenta continuó produciendo obras geométricas, reduciendo aún más la imagen a su esencia abstracta. Esto iba subrayado por un sentido del color balanceado rítmicamente, evidente en *Relieve abstracto de madera* (1966; figura 12), que logra un equilibrio armonioso entre el terciopelo negro, rojo y azul turquesa que dirige mágicamente el ojo hacia el centro de la pieza por medio de la profundidad del color.

Los maestros jóvenes de la colección Lewin, y en concreto en esta exposición, experimentan con un cuestionamiento semejante de las formas y temas tradicionales y de su significado en el contexto contemporáneo. Rafael Coronel (n. en 1931) regresa a la escuela flamenca como inspiración para la pintura de sus mendigos, actores y desperdicios humanos, a los que ennoblece con esa referencia histórica al mismo tiempo que revela su fallos humanos (que reflejan los nuestros).

En *El comerciante de antigüedades* (sin fecha) las tonalidades azules del color subrayan la palidez de la figura, su rostro parecido al de un roedor, y su hambre avariciosa. La superficie plana usada por Coronel es una clave de esta contradicción yuxtaponer lo heroico y lo irónico, como es su paleta, reducida a veces a los pincelazos mínimos que permite a la tela emerger como una fuerza participatoria. Este es un recuerdo de que la pintura es una ilusión, como quizá lo sea el mundo.

El contemporáneo de Coronel, el maestro del dibujo José Luis Cuevas (n. 1934) utiliza la línea y unos colores mínimos para llamar la atención a la deformación del cuerpo humano, creando repeticiones que cuestionan nuestra autocentrada visión del mundo. Como en el caso de Francis Bacon, su visión mordiente de la comedia humana se basa en la observación de un mundo de apariciones en las cuales el yo interno emerge como una grotesca y angustiada réplica de la forma humana.

Lo que tenemos ante nuestros ojos es, pues, una visión microscópica de un vasto nuevo universo de imágenes, de creaciones que ensanchan nuestra visión del mundo. Compartir este "caos de recuerdos" con nosotros—gozo, delicia, amor y placer que, para





citar de nuevo a Benjamin, el "coleccionista en su momento de soledad" ha infundido en las obras—nos permite contemplar estos objetos y participar en esos sentimientos. Nosotros comprendemos y por ello somos más de lo que éramos. Por añadidura, puesto que estas obras son de maestros mexicanos, Bernard y Edith Lewin transforman al que absurdamente llamamos "el otro" en "lo nuestro," en "nosotros." Lo que estaba distante, no reconocido y desconocido está aquí ahora. Gracias a la generosidad de los Lewin, ahora pertenece a nuestro mundo.

love, and pleasure that, to quote Benjamin again, the "collector in his moments of solitude" has bestowed upon the works—allows us to look at these objects and participate in those feelings. We understand and thus become more than we were. Additionally, because these works are by Mexican masters, Bernard and Edith Lewin transform what we absurdly call the "other" into "ours," into "us." What was distant, unacknowledged, and unknown is now here. Through the Lewins' generosity, it now belongs to our world.

13
RUFINO TAMAYO
Diálogo (Dialogue)
1974

MARGARITA NIETO
Profesora, Universidad Estatal de California en Northridge

MARGARITA NIETO
Professor, California State University, Northridge

Checklist of the Exhibition

Lista de obras expuestas

Rafael Coronel
México, nació (born) 1931

El comerciante de antigüedades (The antique dealer), hacia (about) 1965
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
120.7 x 90.2 cm (47½ x 35½")

Mi abuela, hacia (about) 1968
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
119.4 x 99.1 cm (47 x 39")

Tiempo (Time), hacia (about) 1976
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
153.7 x 247.7 cm (60½ x 97½")

José Luis Cuevas
México, nació (born) 1934

Autorretrato #1 (Self-portrait #1), hacia (about) 1965
Acuarela y tinta sobre papel (Watercolor and ink on paper)
149.8 x 107.3 cm (57 x 42¼")

En un país pobre (In a poor country), 1965
Acuarela y tinta sobre papel (Watercolor and ink on paper)
22.9 x 35.5 cm (9 x 14")

Sin título (Untitled), 1971
De la serie (From the series) *Cuevas Comedies*
Litografía sobre papel (Lithograph on paper), ed. 53/100
56.8 x 76.8 cm (22⅜ x 30¼")

Frida Kahlo
México, 1907–54

Cocos gimientes (Weeping coconuts), 1951
Óleo sobre tablero (Oil on board)
23.2 x 30.5 cm (9⅛ x 12")
Donación prometida por Bernard y Edith Lewin (Promised gift of Bernard and Edith Lewin)

Carlos Mérida
Guatemala, activo México (active Mexico), 1891–1985

Estudio estructural para mural (Structural study for mural), 1921
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
74 x 84.1 cm (29⅛ x 33⅛")

Composición (Composition), 1935
Tinta y acuarela sobre papel (Ink and watercolor on paper)
55.3 x 43.8 cm (21¾ x 17¼")

Cubos (Geometric forms), 1936
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
64.8 x 53.3 cm (25½ x 21")

El juicio de París (The judgment of Paris), 1940
Gouache y temple sobre papel (Gouache and tempera on paper)
50.8 x 71.8 cm (20 x 28¼")

El oráculo (The oracle), 1944
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
97.8 x 80 cm (38½ x 31½")

Los gemelos (The twins), 1948
Duco sobre tablero (Duco on board)
31.1 x 26.7 cm (12¼ x 10½")

Cimbra (Curvature), 1960
Relieve de madera (Wood relief)
110.5 x 69.9 cm (43½ x 27½")

El conjuro (The spell), 1962
Duco y acrílico sobre tablero (Duco and acrylic on board
50.8 x 69.9 cm (20 x 27½")

Sin título (Untitled), 1964
Duco y arena sobre papel y tablero (Duco and sand on paper on board)
52.1 x 38.1 cm (20½ x 15")

El presagio (The premonition), 1965
Duco y arena sobre tela (Duco and sand on canvas)
80 x 64.8 cm (31½ x 25½")

Relieve abstracto de madera (Abstract wood relief), 1966
Madera y pintura (Wood and paint)
106.7 x 61 cm (42 x 24")

Abstracto (Abstract), 1967
Madera y Duco (Wood and Duco)
97 x 43.2 cm (37 x 17")

Encantador de pájaros (Bird charmer), 1968
Duco sobre tablero (Duco on board)
47 x 36.8 cm (18½ x 14½")

Sol poniente (Setting sun), 1972
Duco sobre Masonita (Duco on Masonite)
39.7 x 30.8 cm (15⅝ x 12⅛")

Los hombres verdes (The green men), 1978
Acrílico y técnica mixta sobre tablero (Acrylic and mixed media on board)
57.2 x 41.3 cm (22½ x 16¼")

José Clemente Orozco
México, 1883–1949

Sin título (Untitled), sin fecha (no date)
Litografía sobre papel (Lithograph on paper), ed. 48/100
35.6 x 50.2 cm (14 x 19¾")

Madre (Mother), 1935
Óleo sobre tablero (Oil on board)
26 x 21 cm (10¼ x 8¼")

Sin título (Untitled), 1947
Gouache y carbón sobre tablero (Gouache and charcoal on board)
54.3 x 52.1 cm (21⅜ x 20½")

Diego Rivera
México, 1886–1957

Montañas (Mountains), sin fecha (no date)
Óleo sobre tela y tablero (Oil on canvas on board)
35.6 x 39.4 cm (14 x 15½")

Hombre con concha (Man with shell), sin fecha (no date)
Acuarela y lápiz sobre papel (Watercolor and pencil on paper)
36.8 x 25.4 cm (14½ x 10")

Las lavanderas (Women washing), 1925
Carbón sobre papel (Charcoal on paper)
63.5 x 48.9 cm (25 x 19¼")

Paisaje (Landscape), 1927
Acuarela y lápiz sobre papel (Watercolor and pencil on paper)
47 x 61.6 cm (18½ x 24¼")

Dos vendedoras (Two female vendors), hacia (about) 1930
Acuarela sobre papel hecho a mano (Watercolor on handmade paper)
27.9 x 38.1 cm (11 x 15")

Sin título (Untitled), 1930–39
Acuarela y lápiz sobre papel (Watercolor and pencil on paper)
12.1 x 18.4 cm (4¾ x 7¼")

Sin título (Untitled), 1930–39
Acuarela sobre papel (Watercolor on paper)
12.1 x 18.4 cm (4¾ x 7¼")

Sin título (Untitled), 1930–39
Acuarela sobre papel (Watercolor on paper)
18.4 x 12.1 (7¼ x 4¾")

Sin título (Untitled), 1930–39
Acuarela sobre papel (Watercolor on paper)
18.4 x 12.1 cm (7¼ x 4¾")

Sin título (Untitled), 1930–39
Acuarela sobre papel
(Watercolor on paper)
12.1 x 18.4 cm (4¾ x 7¼")

Sin título (Untitled), 1930–39
Lápiz sobre papel (Pencil on paper)
12.1 x 18.4 cm (4¾ x 7¼")

Sin título (Untitled), 1930–39
Acuarela sobre papel
(Watercolor on paper)
12.1 x 18.4 cm (4¾ x 7¼")

Sin título (Untitled), 1930–39
Lápiz sobre papel (Pencil on paper)
12.1 x 18.4 cm (4¾ x 7¼")

Sin título (Untitled), 1930–39
Pastel y carbón sobre papel
(Pastel and charcoal on paper)
133.4 x 67.3 cm (52½ x 26½")

Muchacha de Santa Fe, Nuevo México (Girl from Santa Fe, New Mexico), 1931
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
50.8 x 39.4 cm (20 x 15½")

Ralph Stackpole cortando piedra (Ralph Stackpole cutting stone), 1931
Lápiz sobre papel (Pencil on paper)
62.2 x 47.6 cm (24½ x 18¾")

Retrato de John Dunbar (Portrait of John Dunbar), 1931
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
199.4 x 157.5 cm (78½ x 62")

Retrato de Michael Goodman (Portrait of Michael Goodman), 1931
Pastel sobre papel (Pastel on paper)
61 x 48.3 cm (24 x 19")

Sin título (Untitled), 1931
Acuarela sobre papel
(Watercolor on paper)
61 x 44.5 cm (24 x 17½")

Sin título (Untitled), 1936
Acuarela sobre papel hecho a mano (Watercolor on handmade paper)
38.7 x 27.9 cm (15¼ x 11")

Sin título (Untitled), 1938
Acuarela sobre papel hecho a mano (Watercolor on handmade paper)
38.1 x 27.3 cm (15 x 10¾")

La gorda, 1939
Gouache sobre papel hecho a mano (Gouache on handmade paper)
38.1 x 26.7 cm (15 x 10½")

Retrato de Frida Kahlo (Portrait of Frida Kahlo), hacia (about) 1939
Encausto sobre tablero
(Encaustic on board)
21.6 x 35.6 cm (8½ x 14")
Donación prometida por Bernard y Edith Lewin
(Promised gift of Bernard and Edith Lewin)

Capitalismo (Capitalism), 1941
Lápiz sobre papel (Pencil on paper)
134 x 86.7 cm (52¾ x 34⅛")

Socialismo (Socialism), 1941
Lápiz sobre papel (Pencil on paper)
135.9 x 102.2 cm (53½ x 40¼")

Sin título (Untitled), 1942
Lápiz y pastel sobre papel
(Pencil and pastel on paper)
62.2 x 47.6 cm (24½ x 18¾")

Cargador de petate (Petate bearer), 1943
Acuarela sobre papel
(Watercolor on paper)
38.1 x 27.3 cm (15 x 10¾")

Retrato de la Sra. Carr (Portrait of Mrs. Carr), 1946
Óleo sobre tela y Masonita
(Oil on canvas mounted on Masonite)
109.2 x 88.9 cm (43 x 35")

Sin título (Untitled), 1956
Acuarela sobre papel
(Watercolor on paper)
20.6 x 29.2 cm (8⅛ x 11½")

Sin título (Untitled), 1956
Óleo sobre tablero (Oil on board)
33 x 43.2 cm (13 x 17")

DAVID ALFARO SIQUEIROS
México, 1896–1975

Paisaje (Landscape), sin fecha (no date)
Acuarela sobre papel
(Watercolor on paper)
34.3 x 27.9 cm (13½ x 11")

Sin título (Untitled), sin fecha (no date)
Plancha de madera sobre papel de color (Woodcut on colored tissue paper)
15.2 x 11.4 cm (6 x 4½")

Sin título (Untitled), sin fecha (no date)
Plancha de madera sobre papel
(Woodcut on paper), ed. 9/10
15.9 x 23.5 cm (6¼ x 9¼")

Dos mujeres (Two women), 1963
Acuarela y gouache sobre papel
(Watercolor and gouache on paper)
50.2 x 32.4 cm (19¾ x 12¾")

Montañas (Mountains), 1964
Óleo sobre tela y tablero (Oil on canvas on board)
59.7 x 45.1 cm (23½ x 17¾")

***Estudio para* Maternidad** (Study for *Maternity*), 1968
Acrílico sobre papel y tablero
(Acrylic on paper on board)
65.1 x 50.2 cm (25⅝ x 19¾")

Marcha de la humanidad en Latinoamérica (March of humanity in Latin America), 1968
Acrílico sobre papel y tablero
(Acrylic on paper on board)
65.1 x 50.2 cm (25⅝ x 19¾")

Paisaje en azul (Landscape in blue), 1968
Acrílico sobre papel y tablero
(Acrylic on paper on board)
65.1 x 50.2 cm (25⅝ x 19¾")



Paisaje en azul (Landscape in blue), 1969
Acrílico sobre tablero (Acrylic on board)
66 x 101.6 cm (26 x 40")

Paisaje en rojo (Landscape in red), 1969
Acrílico sobre tablero (Acrylic on board)
66 x 101.6 cm (26 x 40")

Estudio para puerta metálica y policromada (Study for metallic and polychrome door), 1970
Piroxilina sobre tablero (Pyroxolene on board)
121.9 x 87.6 cm (48 x 34½")

RUFINO TAMAYO
México, 1899–1991

Aeroplano (Airplane), 1925
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
59.7 x 80 cm (23½ x 31½")

Arreglo de objetos (Arrangement of objects), 1928
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
49.5 x 59.7 cm (19½ x 23½")

Niña (Girl), 1929
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
62.9 x 58.7 cm (24¾ x 23⅛")

Hombre con sombrero alto (Man with tall hat), hacia (about) 1930
Acuarela y carbón sobre papel (Watercolor and charcoal on paper)
61.6 x 46.4 cm (24¼ x 18¼")

Mensajera en el viento (Messenger in the wind), 1931
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
78.7 x 86.4 cm (31 x 34")

Niña con cerco (Girl with hoop), 1932
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
80 x 61 cm (31½ x 24")

Monumento a un héroe (Monument to a hero), 1934
Gouache sobre papel (Gouache on paper)
32.4 x 44.8 cm (12¾ x 17⅝")

Olga, 1935
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
114.6 x 80.3 cm (45⅛ x 31⅝")

Desnuda blanca (White nude), 1943
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
104.5 x 79.4 cm (41⅛ x 31¼")

Amigo de los pájaros (Friend of the birds), 1944
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
82.6 x 110.5 cm (32½ x 43½")

Cazando mariposas (Catching butterflies), 1944
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
92.7 x 115.6 cm (36½ x 45¼")

Niño jugando (Child playing), 1945
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
124.5 x 99.4 cm (49 1/16 x 39⅛")

Niña con flores amarillas (Girl with yellow flowers), 1946
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
116.8 x 92.7 cm (46 x 36½")

Retrato matrimonial (Matrimonial portrait), 1959
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
96.5 x 129.5 cm (38 x 51")

Tauro (Taurus), 1962
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
95.3 x 129.5 cm (37½ x 51")

De dos lados (Double-sided)
El fumador (The smoker), 1964
Pastel sobre papel (Pastel on paper)
Personaje (Character), 1964
Carbón sobre papel (Charcoal on paper)
55.9 x 45.7 cm (22 x 18")

Aparador (Show window), 1968
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
129.5 x 96.5 cm (51 x 38")

Hombre rojo (Red man), 1968
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
80 x 101.6 cm (31½ x 40")

Dos cabezas (Two heads), 1970
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
34.9 x 60.3 cm (13¾ x 23¾")

Diálogo (Dialogue), 1971
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
97.8 x 129.5 cm (38½ x 51")

Hombres en el espacio (Men in space), 1971
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
100.3 x 80.7 cm (39½ x 31¾")

Reflejos de una mujer (Reflections of a woman), 1973
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
194.3 x 130.8 cm (76½ x 51½")

Diálogo (Dialogue), 1974
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
129.5 x 190.5 cm (51 x 75")

Bienvenida (Welcome), 1977
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
193 x 129.5 cm (76 x 51")

Enclaustrado (Cloistered), 1977
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
180.3 x 129.5 cm (71 x 51½")

Dos hombres en un paisaje (Two men in a landscape), 1978
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
96.5 x 129.5 cm (38 x 51")

Hombre (Man), 1979
Acrílico sobre tela (Acrylic on canvas)
94 x 129.5 cm (37 x 51")

Pareja en gris (Couple in gray), 1981
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
95.3 x 129.5 cm (37½ x 51")

Torso rojo (Red torso), 1981
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
181.6 x 124.5 cm (71½ x 49")

La silla roja (Red chair), 1983
Óleo sobre tela (Oil on canvas)
133.4 x 94 cm (52½ x 37")